



**Dictynna**

Revue de poétique latine

**2 | 2005**

**Varia**

---

## Histoires d'inceste et de *furor* dans les *Métamorphoses* 9 et dans le chant en catalogue d'Orphée : une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques*

Jacqueline Fabre-Serris

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/125>

ISSN : 1765-3142

### Éditeur

Université Lille-3

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-84467-104-2

### Référence électronique

Jacqueline Fabre-Serris, « Histoires d'inceste et de *furor* dans les *Métamorphoses* 9 et dans le chant en catalogue d'Orphée : une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques* », *Dictynna* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/dictynna/125>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Histoires d'inceste et de *furor* dans les *Métamorphoses* 9 et dans le chant en catalogue d'Orphée : une réponse d'Ovide au livre 4 des *Géorgiques*

Jacqueline Fabre-Serris

---

- 1 Dans l'*Art d'aimer*, Ovide développe l'idée que la *furiosa libido* est plus forte chez la femme en donnant pour premiers exemples le cas de Byblis et celui de Myrrha, amoureuses l'une de son frère, l'autre de son père<sup>1</sup>. Ces deux histoires d'inceste sont racontées – en détail – dans les *Métamorphoses*. Elles ne s'y succèdent pas et ne sont pas, non plus, sur le même plan narratif : la première est rapportée directement par l'auteur au livre 9 : la seconde appartient à un chant d'Orphée, qui remplit la quasi totalité du livre 10.
- 2 Ce chant est précédé par le récit des amours du musicien thrace. Centrée sur une passion excessive, l'histoire de l'amant malheureux d'Eurydice est de celles qui plaisent aux Alexandrins et aux *poetae noui*. Le premier auteur antique à l'avoir longuement racontée est Virgile. Toutefois, quand il l'insère dans le livre 4 des *Géorgiques*, l'intention de ce dernier est de contester le choix, fait par les poètes érotiques latins, de mettre l'amour au premier rang de leur vie et de leur pratique de la poésie. Tout son récit est une démonstration de l'antagonisme qui, selon lui, existe entre le *furor* et la *pietas*. Le premier de ces termes désigne la passion amoureuse au sens fort du terme (on le trouve, dans ce sens, chez Lucrèce, chez Cicéron, chez Catulle et chez les élégiaques) ; le second une des grandes vertus romaines, celle qui s'applique à l'idéal des sentiments et des comportements d'un individu à l'égard de sa famille, des dieux et de l'État. Dans ses analyses de l'épisode orphique, G. B. Conte<sup>2</sup> a mis en évidence le fait que Virgile avait conçu la figure du musicien thrace en référence au poète élégiaque Gallus, poursuivant ainsi une polémique commencée dans les *Bucoliques* contre les excès néfastes de la passion et le genre littéraire qui s'en faisait l'écho complaisant : l'élégie.
- 3 Si on se place dans la perspective d'une réflexion sur le genre, on peut conclure des similitudes de sujet et de traitement qui rapprochent l'histoire de Byblis et celle de

Myrrha à une parenté dans la poétique de leurs narrateurs respectifs : Ovide et Orphée. Je voudrais montrer ici que la version qu'Ovide présente de l'échec d'Orphée et l'exemple qu'il donne, avec son chant, de sa pratique poétique reprennent, en la contestant, l'opposition virgilienne du *furor* et de la *pietas*. Dans le chant attribué au musicien thrace – une invention particulièrement ingénieuse pour faire répondre Orphée à Virgile – le cas de l'inceste, qui vient d'être longuement traité par l'auteur du livre 9, joue, me semble-t-il, un rôle essentiel, d'une part parce qu'il s'agit d'une forme extrême du *furor*, dont l'analyse aboutit précisément à une remise en question du point de vue virgilien, d'autre part, en raison de la position qu'il occupe dans l'économie du texte et qui en fait un élément-clé dans l'interprétation de ce catalogue poétique d'*erotika pathemata*.

- 4 Qu'en est-il d'abord, dans les *Géorgiques*, de l'histoire d'Orphée ? Dans le *prooemium* du livre 1, Virgile présente son poème comme un hymne aux dons des dieux : *munera uestracano* (1, 12), ce qui le place sous le signe de la *pietas*. C'est également la *pietas* qui rapproche le poète du paysan, comme le montrent les vers 493-494 du livre 2 qui s'appliquent manifestement à l'un et à l'autre : *Fortunatus et ille deos qui nouit agrestis, / Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores*. Au livre 4, les histoires combinées d'Aristée et d'Orphée offrent de ce principe de vie une leçon en acte.
- 5 Le premier est un apiculteur qui voit brutalement périr ses essaims d'abeilles. Il va en demander la raison à sa mère, la nymphe Cyréné : il ne comprend pas – et s'irrite – de la colère des dieux, qui lui ôtent soudain, sans se soucier de tous ses efforts, l'honneur de sa vie de mortel. Cyréné lui indique une voie du salut, qui prend la forme d'une épreuve : s'approcher, sans qu'il s'en rende compte du divin Protée, qui est un devin, le ligoter sans s'effrayer des métamorphoses auxquelles il se livrera, et obtenir de lui des révélations sur les causes de son malheur. C'est ainsi qu'Aristée apprend que la perte de ses abeilles résulte d'une faute qu'il a commise sans le savoir : il a poursuivi une jeune femme, qui, pour lui échapper, a couru jusqu'au bord d'un fleuve où elle a été piquée par un serpent. Cette jeune femme, Eurydice, a un époux Orphée, qui a appelé sur Aristée ce châtiment, *ni fata resistant* (4, 455). Cyréné indique alors à son fils les moyens d'apaiser le ressentiment des nymphes amies d'Eurydice, qui sont les responsables de la mort de ses essaims. Il s'agit d'une série d'actes de *pietas* qu'Aristée va accomplir scrupuleusement. On constate, sans surprise, que Virgile ne fait aucune allusion au désir momentané qui a poussé Aristée à poursuivre Eurydice.
- 6 L'histoire d'Orphée, racontée à Aristée par le dieu Protée, est, en revanche, placée ouvertement sous le double signe du *furor* et de la *pietas*. Quand il perd son épouse, Orphée descend aux Enfers supplier les dieux. Mais, emporté par la passion, il ne saura mener à son terme une action qui a été inspirée à la fois par l'amour et la confiance dans la compassion divine, autrement dit, par le *furor* et la *pietas*. Au dernier moment, l'une et l'autre entrent en conflit : oubliant tout, y compris les instructions des dieux, Orphée se retourne pour regarder Eurydice et la perd pour la deuxième fois. Le mot *furor*, prononcé par Eurydice elle-même, sonne comme une condamnation : « *Quis et me* » inquit « *miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor ?...* » (4, 494-495). La leçon est claire : l'amour est un *furor* qui règne en maître. La poésie que compose l'Orphée virgilien est en accord avec son choix de vie : elle est ressassement de la douleur, pure plainte amoureuse, comme le marquent les derniers mots prononcés encore par sa tête après sa mort : ... *Eurydicen uox ipsa et frigida lingua / ah ! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat !* (4, 525-526).
- 7 Sans entrer dans le détail des analyses, il y a, dans ce passage, comme l'a montré G. B. Conte, une série de renvois au poète élégiaque Gallus et la poursuite d'une polémique

commencée dans la *Bucolique* 10, un texte adressé à l'auteur des *Amores*, à qui Virgile reproche de ne concevoir d'autre issue à la passion que la plainte et la mort. C'est là une façon d'aller à l'essentiel dans le genre inventé par Gallus, mais évidemment en procédant à une simplification et en négligeant volontairement les aspects de la thématique élégiaque qui nuiraient à sa démonstration. Dans la *Bucolique* 10, Virgile propose à son ami une espèce de conversion: il lui suggère de renoncer à l'élégie au profit du genre bucolique tel que le pratique Théocrite. Autrement dit, il lui propose ses propres textes en modèle. Il faut, à ce sujet, rappeler qu'un des poèmes les plus importants de son recueil, la *Bucolique* 5, met la *pietas* au centre de l'éloge de Daphnis, l'inventeur mythique du genre. Les deux chants qui le louent n'évoquent pas, comme chez Théocrite, ses amours malheureuses. Ils le célèbrent, l'un en énumérant les bienfaits qu'il a accomplis, l'autre en évoquant les diverses manifestations de *pietas* que l'on trouve à son égard chez les paysans. Rappelons enfin que, dans l'*Énéide*, l'Orphée virgilien aura un successeur qui ne suivra pas ses traces. Amoureux de Didon, Enée saura sacrifier son amour à sa *pietas*, obéissant ainsi aux destins qui lui ont imparté la mission de ramener son peuple sur la terre de ses ancêtres.

- 8 La version ovidienne de l'histoire d'Orphée constitue, me semble-t-il, une réponse, en plusieurs temps, à celle de Virgile. Contrairement à son prédécesseur, qui avait évoqué les effets de la musique d'Orphée, mais choisi de ne pas évoquer son contenu poétique, Ovide propose deux exemples des chants d'Orphée. Aucun d'entre eux n'est composé de pures plaintes ou de prières. Le premier adressé aux divinités infernales se veut argumentatif: il s'agit pour Orphée de convaincre « en disant la vérité » (*uera loqui*, 10, 20)<sup>3</sup>. Le second répond à un programme énoncé dès les premiers vers: le choix de chanter l'amour – selon deux perspectives différentes: il s'agit, d'un côté, d'évoquer les garçons aimés des dieux (*pueros... dilectos superis*, 10, 152-153), de l'autre, les jeunes filles qui ont succombé à des passions interdites et qui en ont été punies (*inconcensique puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam*, 10, 153-154). Entre ces deux chants est placé l'épisode de la seconde mort d'Eurydice. La réaction imputée à cette dernière, au moment où son époux se retourne, marque nettement la volonté de s'opposer à l'interprétation de Virgile. L'auteur des *Géorgiques* avait vu dans ce geste une faute. L'Eurydice des *Métamorphoses* n'a aucun mot de reproche pour son amant : *Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam ?)* 10, 60-61.
- 9 La contestation du point de vue virgilien se poursuit dans le chant composé par Orphée après la disparition définitive de sa femme. Le sujet le plus développé est l'amour de Myrrha pour son père. Le musicien ne s'en tient pas au récit des faits. Il retrace la réaction de la jeune fille quand elle prend conscience de ce désir interdit. C'est au type de débat qui est associé à ce cas extrême de *furor* que je m'intéresserai, mais en étudiant, au préalable, l'histoire de Byblis, racontée par Ovide au livre précédent.
- 10 Byblis s'est éprise de son frère jumeau Caunus. Une des différences avec le passage qui sera consacré à Myrrha tient au fait qu'Ovide commence son récit avant que la jeune fille n'ait compris la nature de ses sentiments. Le poète insiste sur le fait que cet amour s'est développé dans l'inconscience, ce qui est une façon de plaider en faveur d'une innocence première de Byblis.
- 11 Son désir s'est d'abord traduit par des gestes, qu'elle a pris pour des manifestations de *pietas*: *nec peccare putat, quod saepius oscula iungat, / quod sua fraterno circumdet brachia collo, / mendacique diu pietatis fallitur umbra* (9, 458-460). Son comportement est dominé par l'envie de plaire à son frère. Elle accorde du soin à sa toilette quand elle va

chez lui et supporte mal la présence d'une femme plus belle. À ce stade, nondum manifesta sibi est (9, 464), mais elle souhaite opérer un changement onomastique, qui efface toute trace de leur parenté: elle appelle Caunus son maître et préfère qu'il se serve de son prénom plutôt que du mot soror.

- 12 Un autre phénomène se produit ensuite, qui, plus clairement que ses baisers fraternels, est de l'ordre du substitut. Le désir d'union sexuelle, voilé jusque-là dans des mouvements de tendresse attribués à la *pietas*, se manifeste par la voie des songes. Byblis rêve, à plusieurs reprises, que « son corps » s'unit à celui de son frère. En cherchant à interpréter ces visions nocturnes, elle comprend qu'elle est amoureuse. Ce qui domine alors dans ses premiers propos, c'est le regret. Regret que la parenté interdise un amour que la beauté et le rang social rendaient licites: Caunus est beau, il est digne de Byblis et elle pourrait l'aimer, s'il n'était son frère. Regret aussi que la volupté de cette union imaginaire – et donc dénuée de faute – ait été trop brève. Regret enfin que tout ne leur soit pas commun, excepté leurs aïeux. Sans en tirer la conclusion que le lien affectif né de la relation familiale explique son *furor* (ce qui l'intéresse, c'est exclusivement la réalisation de son désir), elle insiste sur l'obstacle que constitue la parenté : *quod obest, id habebimus unum* (9, 494). Elle observe ensuite que les unions incestueuses ont cours chez les dieux, mais les *iura* divins ne sont pas ceux des hommes. Aussi Byblis décide-t-elle de chasser ce désir ou de mourir. Toutefois son imagination dérive vers une image conforme à ses désirs: elle se voit étendue morte, en train de recevoir les baisers de son frère.
- 13 À l'issue de ces premières réflexions, au lieu de s'abîmer dans le désespoir, la jeune fille décide – ce qui sera une deuxième différence avec Myrrha – de chercher à obtenir, grâce à une lettre, le consentement de son frère. Au début de cette lettre, qui, comme on l'a observé, s'inscrit dans la ligne des *Héroïdes*, elle lui écrit qu'elle voudrait pouvoir parler de son désir sans se nommer : ... *sine nomine uellem / posset agi mea causa meo, nec cognita Byblis / ante forem quam spes uotorum certa fuisset* (9, 533-534). Mais, ensuite elle envisage leur future union comme un degré supplémentaire dans la situation initialement créée par le lien fraternel : ...*Non hoc inimica precatur, / sed quae, cum tibi sit iunctissima, iunctior esse / expetit et uinco tecum propiore ligari* (548-550). Elle voit dans leur liaison une suite à des baisers que la relation de parenté leur permet déjà de se donner en public, comme si, de la *pietas* au *furor* amoureux, il n'y avait qu'un degré de plus et non un changement radical dans la nature des gestes entre frère et sœur : *et damus amplexus et iungimus oscula coram. / Quantum est quod desit ?...* (9, 560-561). Cette remarque est précédée d'une proposition : *Dulcia fraterno sub nomine furta tegemus* (9, 558), qui n'est pas seulement cynique. Le recours aux *nomina* ne se ramène pas, en effet, à une simple habileté d'amants, prompts à utiliser tout ce qui pourrait favoriser leur union. Nommer la parenté fait partie aussi de l'accomplissement du désir. On verra le même besoin de dire ces *nomina* se manifester dans le récit des amours de Myrrha et de Cinyras.
- 14 La lettre de Byblis n'a pas l'effet escompté. Rien, dans le texte, n'est dit à propos de l'attitude de Caunus devant les gestes de tendresse accrus que lui prodigue sa sœur. Il semble qu'il ne s'en est pas offusqué. Cette absence de réaction particulière laisse supposer un aveuglement suspect que Byblis avait souligné, en s'en étonnant: *Esse quidem laesi poterat tibi pectoris index / et color et macies et uultus et umida saepe / lumina nec causa suspiria mota patenti / et crebri amplexus et quae, si forte notasti, / oscula sentiri non esse sororia possent* (9, 535-539). A-t-il pris, lui aussi, plaisir à ces marques d'affection répétées et excessives ? Le lecteur n'en saura rien. À la lecture de l'aveu de sa sœur, Caunus jette les tablettes et manque de tuer le messenger<sup>4</sup>. Cette réaction violente est signe de rejet, mais

elle n'éclaire pas pour autant les sentiments de Caunus. Trop forte pour n'être pas le symptôme d'un obscur sentiment de culpabilité, la colère du jeune homme est également injuste, car elle s'abat sur celui qui ne la mérite pas. Caunus peut s'abandonner ainsi à l'indignation la plus vive, tout en épargnant sa sœur. Ovide insiste sur le fait qu'il ne portera jamais la main sur elle. Après le premier refus, pourtant Byblis s'obstine et renouvelle, plusieurs fois, sa tentative. Sur les sentiments de Caunus, le texte est alors, on ne peut plus, laconique : *Mox ubi finis abest, patriam fugit ille nefasque / inque peregrina ponit noua moenia terra* (9, 633-634). Après avoir cherché à le suivre, Byblis finit par s'effondrer à terre, épuisée. Les nymphes des Lélègues s'efforcent en vain de la consoler; ne pouvant guérir son amour (9, 653), elles la transforment en source intarissable. Cette métamorphose est présentée comme une faveur : *...quid enim dare maius habebant ?* (9, 658).

- 15 L'histoire de Myrrha fournit l'occasion de présenter un autre type de réaction à la naissance d'un désir incestueux. Au moment où le récit commence, la jeune fille sait qu'elle est amoureuse de son père, et, à l'inverse de Byblis, qui très vite a songé aux moyens de réaliser son désir, Myrrha s'efforce de le combattre.
- 16 Le récit de sa passion a pour préalable un avertissement adressé à deux catégories de lecteurs qu'il pourrait dangereusement séduire: les filles et les pères, avertissement dans lequel on a vu généralement une intrusion du narrateur principal. Le vers... *procul hinc natae, procul este parentes* (10, 300) est adapté de Virgile. Il démarque les paroles que la sibylle prononce au livre 6 de l'*Énéide* pour empêcher les autres Troyens de la suivre, au moment où elle va s'enfoncer, avec Enée, dans les profondeurs des Enfers : ... « *Procul o, procul este, profani* » (6, 258). Ovide avait déjà repris cette formule pour dissuader une partie du public féminin de lire ses poèmes érotiques dans les *Amores* : *Hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este seuerae ! / Non estis teneris apta theatra modis* (2, 1, 3-4), puis dans l'*Ars amatoria* : *Este procul, uittae tenues, insigne pudoris, / quaeque tegis medios instita longa pedes* (1, 31-32). Due à une prêtresse inspirée par Apollon, l'expression virgilienne se voulait solennelle. Son passage par des poèmes érotiques, où le soupçon de parodie la réduit à n'être plus que grandiloquente, n'est pas sans effet sur sa reprise dans les *Métamorphoses*. Cette ultime transposition ne semble pas particulièrement efficace, puisque Orphée poursuit avec une nouvelle demande adressée aux filles et aux pères. Si son chant séduit leurs esprits, qu'ils ne croient pas à ce récit, ou, s'ils y croient, qu'ils croient aussi au châtement. Le lecteur doit-il en conclure que la dissuasion ne peut que venir que de la crainte de la punition ? Ce qu'ajoute Orphée nuit encore à son propos apparent. Usant d'une formule alambiquée : *si tamen admissum sinist hoc natura uideri* (10, 304), le musicien thrace félicite sa patrie de ce qu'un si grand *nefas* se soit passé très loin d'elle. Il met ainsi en évidence l'opposition qui existe, en l'occurrence, entre la morale et la *natura*. On notera qu'Ovide place alors l'amour incestueux de Myrrha sous le signe du *furor*. Ce n'est pas Cupidon, mais une des trois Furies qu'il faut ici incriminer, ce qui l'amène à cette conclusion : ... *scelus est odisse parentem ; / hic amor est odio maius scelus* (9, 314-315), où l'ingéniosité rhétorique n'est pas sans nuire, quelque peu, à la vigueur de la réprobation.
- 17 La suite du texte va consister en une longue analyse psychologique des sentiments éprouvés par Myrrha, qui fait pénétrer le lecteur dans le secret d'une conscience et l'engage à entrer plus ou moins dans les raisons de cette passion. Horrifiée par le désir qu'elle ressent, la jeune fille tente de combattre son amour au cours d'un long monologue, dans lequel elle commence par invoquer les dieux et la *pietas*: *Di, precor, et pietas sacrataque*

*iura parentum, / hoc prohibite nefas scelerique resistite nostro, / si tamen hoc scelus est...* (10, 321-322). Cette supplication pose une condition, qui ne peut manquer d'influencer le jugement du lecteur. Devra-t-il en conclure, si l'union à laquelle aspire Myrrha, vient à se réaliser, que les dieux ne l'ont pas empêchée, parce qu'il ne s'agissait pas d'un *scelus* ?

- 18 C'est cette question du *scelus* qui est ensuite discutée. La jeune fille développe toute une argumentation, où elle conteste, à deux reprises, qu'il y ait antagonisme entre la *pietas* et un désir incestueux. Elle affirme d'abord que la *pietas* ne condamne pas *hanc venerem* (10, 523-524): comme le montre l'exemple des animaux, la prohibition de l'inceste n'est pas une loi de la nature<sup>5</sup>. Les usages humains constituent une exception : *...Humana malignas / cura dedit leges, et quod natura remittit / invidia iura negant...* (10, 329-331). Au reste, l'interdit inventé par les hommes ne touche pas toutes les sociétés : *...Gentes tamen esse feruntur / in quibus et nato genetrix et nata parenti / iungitur et pietas geminato crescit amore* (10, 331-333). La progression est sensible : de l'absence de condamnation affirmée au début, Byblis est passée à l'idée que la *pietas* est accrue parce que l'amour entre parents et enfants se trouve alors redoublé.
- 19 Quoi qu'il en soit, la fille de Cinyras est née dans une région qui ne connaît pas de telles pratiques. Elle le regrette dans des termes qui insistent sur l'obstacle irréversible que constitue la parenté dans sa patrie: *...Ergo si filia magni / non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem; / nunc quia iam meus est, non est meus ipsaque damno, / est mihi proximitas; aliena potentior essem* (10, 337-340). On peut noter qu'il n'y a pas ici seulement de l'ingéniosité à relever les paradoxes d'une possession qui se nie ou le caractère illusoire d'une proximité qui éloigne. C'est évidemment aussi une façon de souligner ce qui a été à l'origine de son désir. La situation est sans issue: à la fin de son monologue, la jeune fille reprend à son compte les mots de *scelus* (v. 342) et d'*impia* (v. 345) et évoque les Furies, qu'elle imagine vengeresses.
- 20 En proie à un trouble profond, qui la fait osciller d'un parti à l'autre et hésiter sans cesse entre la honte et la décision d'agir, Myrrha choisit finalement de mourir. Mais elle est surprise dans ses préparatifs par sa nourrice qui lui fait avouer les raisons de son désespoir. Après avoir tenté de convaincre la jeune fille de renoncer à cet amour, la vieille femme décide de l'aider<sup>6</sup>. Profitant de ce qu'une cérémonie religieuse éloigne pour neuf jours la mère de Myrrha de son époux, elle propose à Cinyras, appesanti par le vin, l'union avec une femme qu'elle présente comme éperdument éprise de lui et dont elle vante la beauté.
- 21 Myrrha va alors pouvoir s'unir à celui qu'elle aime. Plus nettement que dans le cas de la sœur de Caunus, il est suggéré que le désir éprouvé par la jeune fille n'est pas totalement unilatéral. Plusieurs passages du texte, marqués par un emploi équivoque du langage semblent impliquer Cinyras et font suspecter qu'il s'est agi, pour lui aussi, de bien plus qu'une simple aventure. Quand, quelque temps auparavant, il demande à sa fille de choisir un époux dans la foule de ses prétendants, tous dignes d'une telle alliance, Myrrha se tait, regarde son père et pleure. Croyant à une manifestation de pudeur virginale, Cinyras essuie ses joues et l'embrasse pour arrêter ses larmes. Il lui demande d'indiquer l'homme qu'elle voudrait épouser ; elle répond : *similem tibi* (10, 364). La formule est évidemment ambiguë. On peut noter que c'est à la satisfaction du père, qui ne déchiffre pas le sens réel de ces propos. Sans tenir compte du contexte de cette réplique: un silence, des regards, des pleurs, un baiser et alors que cette brève parole est censée être une réponse susceptible de l'éclairer sur une inclination amoureuse, cet homme



singulièrement aveugle voit alors de la *pietas* là où il y a de la passion: ...« *Esto / tam pia semper* » ait (10, 365-366).

- 22 La réaction du roi est plus curieuse encore dans le passage où la nourrice de Myrrha le convainc d'accepter un rendez-vous avec une inconnue. Cinyras lui pose une seule question : l'âge de celle qui l'aime. « *Par* » ait « *est Myrrhae* »... (10, 441) répond la nourrice. La suite du vers rapporte l'acceptation immédiate du père : *Quam postquam adducere iussa est*, ce qui prouve l'effet de la formulation choisie par la nourrice.
- 23 La scène de l'union confirme les soupçons provoqués par cette première réaction. Au moment où elle s'est résolue à seconder Myrrha, la nourrice n'a pas osé prononcer le mot qui aurait sanctionné la nature de son désir : « *Vive* » ait *haec* « *potiere tuo* » et non *ausa* « *parente* » / *dicere, conticuit*... (10, 429-430). Orphée suppose qu'au cours de leur liaison, le père de Myrrha n'a pas le même scrupule : *Forsitan aetatis quoque nomine « filia » dixit ; / dixit et illa : « pater », sceleri ne nomina desint* (10, 468-469). L'emploi du terme de parenté laisse entendre que, dans le domaine du phantasme (qui correspond – sans qu'il le sache – à la réalité), Cinyras a vécu cette relation avec une inconnue de l'âge de sa fille comme l'équivalent d'une union incestueuse. Sollicité par le langage à double entente qu'ont choisi Myrrha et sa nourrice, le roi de Chypre en est venu à la même pratique.
- 24 Toutefois, quand il apprendra la vérité, sa réaction sera terrible : il tirera son épée pour tuer Myrrha, qui réussira à s'échapper. Mais cette découverte n'arrive qu'après plusieurs jours, car Cinyras ne cherche à savoir l'identité de son amante que *post tot concubitus* (10, 473). La jeune fille n'est pas alors punie immédiatement. Après neuf mois d'errances, elle adresse une prière aux dieux, dans laquelle elle reconnaît avoir mérité un châtiment terrible. Son vœu (être également soustraite au monde des vivants et à celui des morts) a la faveur d'une divinité : *Numen confessis aliquot patet ; ultima certe / uota suos habuere deos*... (488-489). L'histoire ne s'arrête pas sur cette métamorphose : quand vient le moment, Lucine aide l'arbre que Myrrha est devenue, à accoucher d'un garçon que les naïades recueillent. Après tous les passages de ce récit qui mettent en question l'idée que l'inceste est une transgression de la *pietas* sous l'effet du *furor*, la compassion manifestée ainsi successivement par plusieurs divinités est un ultime démenti apporté au point de vue virgilien.
- 25 Dans l'*Ars amatoria*, les histoires de Byblis et de Myrrha font partie, en tant qu'*exempla*, d'un petit cycle sur le désir chez les femmes, que l'auteur juge plus empreint de *furor* que chez leurs partenaires : *Parcior in nobis nec tam furiosa libido ; / legitimum finem flamma uirilis habet* (1, 281-282). Le chant d'Orphée s'ouvre sur l'énoncé d'un programme qui est censé orienter aussi la lecture des récits qui le composent : il y est fait mention, nous l'avons vu, de deux catégories de protagonistes : les *pueri* et les *puellae*, et de deux cas de figure dans les relations amoureuses : l'homosexualité et des *inconcessi ignes*. Mais à y regarder de près, cette introduction étonne au lieu de guider l'interprétation. Ovide vient de signaler qu'Orphée fuit, après la mort d'Eurydice, tout commerce avec les femmes et devient l'initiateur des pratiques pédérastiques en Thrace<sup>7</sup>. Ce changement dans son comportement sexuel suffit-il à expliquer que, dans un cas similaire de désir imposé (les passifs *dilectos* et *attonitas* laissent entendre que *pueri* et *puellae* subissent également l'amour) les jeunes filles soient, seules, condamnables ? Les unions sexuelles avec les jeunes garçons d'origine libre sont permises en Grèce, mais interdites à Rome, où la passivité dans les relations sexuelles est jugée infamante, quand il s'agit des hommes. Qu'en conclure ? Qu'il ne faut pas oublier qu'Orphée est un Grec ? Ou que les interdits divergent selon les cultures, ce qui sera ensuite un des arguments avancés en faveur de



l'inceste ? Quoi qu'il en soit, le programme annoncé ne peut que surprendre le lecteur par ce qui pourrait être un parallèle entre jeunes garçons et jeunes filles et qui n'en est pas un. Ce qui l'engage, du coup, à lire attentivement les récits qui suivent, en essayant de confronter au dit programme les narrations proposées.

- 26 Les deux premières, consacrées à Ganymède et à Hyacinthe, aimés respectivement par Jupiter et Apollon, correspondent à la première partie annoncée. Toutefois le deuxième récit oriente vers un second type de lecture : celle qui consisterait à confronter les amours racontés par le musicien avec son expérience personnelle de la passion, sanctionnée, on le sait, parce que le *furor* y prit le pas sur la *pietas*. Le sort d'Hyacinthe, accidentellement frappé par un disque lancé par Apollon, peut, en effet, être rapproché de celui d'Eurydice. Lui aussi périt à cause d'une faute involontaire commise par celui qui l'aimait. Ce que souligne le texte, qui prend soin de dégager la responsabilité de son trop ardent amant : *...ego sum tibi funeris auctor. / Quae mea culpa tamen ? Nisi si lusisse uocari / culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari* (10, 199-201). La douleur d'Apollon à la mort d'Hyacinthe est, toutefois, si vive qu'il regrette de ne pouvoir mourir avec le jeune homme, proclame qu'il ne cessera de redire son nom dans ses chants et fait naître une fleur pour perpétuer le souvenir de ses gémissements. Au lecteur de revoir ensuite, s'il le veut, le cas d'Orphée à la lumière de ces trois manifestations de douleur excessive, dues à un *furor* amoureux qui est ici éprouvé par un dieu.
- 27 Orphée passe, ensuite, aux *puellae* victimes d'amours défendues, avec les Propétides. Leur histoire est précédée et suivie de deux excursus qui n'ont rien à voir avec le motif de la passion interdite, mais qui sont également localisés à Chypre : le premier est consacré aux Cérastes, le second à Pygmalion. Avec Myrrha, on rencontre, de nouveau, une *puella* victime d'un amour condamnable, mais la place donnée à ce récit se justifie aussi généalogiquement : Myrrha est l'arrière-petite-fille de Pygmalion. Le lien familial semble prendre le relais : le protagoniste de l'histoire suivante est Adonis, le fils de Myrrha. Il est aimé, non pas par un dieu, mais par une déesse, qui lui raconte le destin d'Atalante, une fille, elle aussi frappée par un amour interdit par le destin. Il résulte de ce rapide passage en revue que trois histoires seulement correspondent à la seconde partie du programme : celles des Propétides, de Myrrha et d'Atalante. L'enchaînement des récits ne s'est pas fait uniquement selon la thématique annoncée, mais aussi géographiquement et généalogiquement. Ces trois orientations sont habituelles dans les catalogues, ce qu'est le chant d'Orphée. Mais Ovide s'en tient-il là ?
- 28 En fait, l'organisation narrative qu'il propose est plus complexe. Les fictions qu'il propose ne sont pas à lire simplement, au fil du texte et en elles-mêmes. Chacune d'entre elles est en relation avec celles qui la précèdent et avec celles qui la suivent.
- 29 Dans cet ensemble, le cas d'amour interdit le plus flagrant : l'histoire de Myrrha, occupe une position de pivot. Son grand-père est Pygmalion, un sculpteur, dégoûté par les vices des femmes, qui fait surgir de l'ivoire une vierge merveilleuse dont il tombe amoureux<sup>8</sup>. Le long passage qui lui est consacré est précédé de deux récits brefs évoquant respectivement les Cérastes et les Propétides. Les premiers avaient coutume de sacrifier leurs hôtes sur l'autel de Jupiter Hospitalier; Vénus les punit de leur impiété en les métamorphosant en taureaux. Les secondes nient la divinité de la déesse et sont les premières femmes à se prostituer. Elles sont châtiées par la perte de leur apparence humaine: Vénus les change en pierres.
- 30 Si on rapproche le sort de Pygmalion de celui des Cérastes et des Propétides, on est tenté de privilégier une lecture édifiante de l'aventure qui lui est survenue. À l'inverse des

premiers, le sculpteur manifeste la plus vive *pietas* en participant à la célébration de la fête de la déesse, qu'il supplie en accompagnant son vœu d'une offrande. Contrairement aux secondes, qui ont livré leurs corps à tous, il se réserve pour son seul rêve d'ivoire. Sa dévotion et son abstinence sexuelle sont récompensées: par un processus qui est le contraire de celui dont sont victimes les Propétides, sa statue s'incarne en une femme de chair, qu'il épouse.

- 31 Mais si on met l'histoire de Pygmalion en relation avec celle de sa petite-fille, Myrrha, son cas est nettement moins clair. L'attirance qu'il ressent pour une statue dont il est, en quelque sorte, le père, et envers lequel il a des gestes érotiques : des baisers, des caresses, des manègements successifs du corps qu'il allonge, redresse, habille ou déshabille, n'est-elle pas l'avatar d'un désir incestueux ? Ce n'est pas hasard si la prière qu'il adresse à Vénus pour lui demander une compagne : « *Sit coniunx, opto* » (*non ausus « eburnea uirgo » / dicere*) Pygmalion « *similis mea* » dixit « *eburnae* » (10, 275-276) renferme une expression qui anticipe la réponse de Myrrha à son père au moment où ce dernier cherche à savoir quel genre d'époux elle souhaite.
- 32 Le désir mis en scène dans l'histoire qui suit celle de Myrrha n'est pas moins ambigu. Il s'agit de l'amour que Vénus éprouva pour Adonis, le fils né des amours incestueuses de la jeune fille. La comparaison avec un dieu est un référent habituel pour la beauté humaine : Adonis est décrit comme un sosie parfait de Cupidon : *Laudaret faciem Liur quoque; qualia namque / corpora nudorum tabula pinguntur Amorum / talis erat, sed ne faciat discrimina cultus, / aut huic adde leuis, aut illi deme pharetras* (10, 515-518). Cette notation prend un autre sens, quand Ovide signale que l'amour de la déesse pour Adonis naquit d'une blessure causée par un geste involontaire de Cupidon, dont la circonstance influa sans doute sur l'effet. Ce dernier, en l'embrassant, avait blessé, sans s'en rendre compte (*inscius*, 10, 526), sa mère. Le lecteur en déduit que la déesse, touchée par son fils au moment d'un baiser, aima Adonis, parce que c'était l'homme qui ressemblait le plus à Cupidon. On aurait là aussi un avatar d'inceste, ce que souligne, peut-être également, cette notation ultérieure à propos d'Adonis : *iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes* (10, 524). C'est, en effet, une façon, soit de dire qu'à son tour Vénus connaît une grande passion, soit de suggérer qu'il s'agit d'un désir similaire à celui qu'éprouva la mère d'Adonis, en d'autres termes, d'un désir incestueux. Mais, le lecteur le sait déjà, l'inceste n'est pas inconnu chez les dieux. Le *furor* non plus. Le désespoir de Vénus à la mort de son bien-aimé rappelle celui d'Apollon quand périt Hyacinthe. Elle aussi crée une fleur et proclame que des cérémonies, instituées en l'honneur de son amant, perpétueront, chaque année, le souvenir de sa douleur.
- 33 Comme celle de Myrrha, l'histoire d'Atalante, que la déesse raconte à Adonis, correspond au second motif annoncé dans le programme orphique. Cette fois, il n'y a aucun doute sur le deuxième volet de l'annonce concernant les jeunes filles : la punition d'Atalante pour une passion indépendante de sa volonté, est terrible. Ce respect du programme aboutit toutefois à mettre en question son bien fondé. Si Atalante est *inconcessis... ignibus attonita*, il est difficile de considérer qu'elle a mérité son châtement. Les différentes étapes de son aventure sont, en effet, dominées par l'intervention de puissances supérieures, qui, à aucun moment, ne permettent, à la jeune fille de maîtriser son destin. Un oracle lui défend de prendre un mari ; elle lui obéit, s'en va vivre au fond des forêts et repousse tous ses prétendants par une condition qu'aucun mortel ne saurait satisfaire. L'aide d'une déesse, Vénus, permet à l'un d'entre eux, Hippomène, de triompher de la jeune fille. Du reste, avant même que l'épreuve ne commence, Cupidon a rendu Atalante amoureuse du

jeune homme. Mais, comme celui-ci oublie de rendre grâce à la divinité qui l'a secouru, Vénus inspire au couple un désir si impérieux qu'Hippomène et Atalante profanent de leurs ébats amoureux un sanctuaire de Cybèle et sont, tous deux, métamorphosés en lions par la divinité offensée<sup>9</sup>.

- 34 Je conclurai sur la nouveauté du catalogue proposé ici par Ovide. Le choix d'une telle forme pour ordonner un chant poétique n'a rien d'exceptionnel. Les *Métamorphoses* sont, du reste, entièrement organisées sur ce principe, qui fonctionne selon trois axes successifs ou concomitants : géographique, chronologique et thématique.
- 35 La particularité du chant d'Orphée est, me semble-t-il, de servir à la défense d'une poétique. La technique mise en œuvre est particulièrement ingénieuse. Au niveau le plus simple, le regroupement en catalogue invite généralement à lire des histoires ensemble, selon un critère de collection le plus souvent annoncé, qui sert, en même temps, à orienter l'interprétation. Or, c'est et ce n'est pas, nous l'avons vu, ce qui se passe ici. La thématique donnée en introduction par Orphée : chanter des *pueri* aimés par les dieux et des *puellae* frappées par des passions interdites qui ont mérité leur châtement correspond à un point de vue traditionnel, conforme à la morale (si l'on précise qu'il s'agit d'un point de vue grec pour ce qui est des amours des *pueri*). Les histoires choisies sont apparemment en adéquation avec le résumé proposé en introduction. Mais la façon de les raconter change tout.
- 36 Certains détails dans les récits proposés ont, en effet, à voir avec l'histoire personnelle d'Orphée et plus particulièrement avec l'interprétation qu'en a donnée Virgile. Ils proposent une réévaluation des rapports entre *furor* et *pietas*, dont les *Géorgiques* avaient mis en évidence l'antagonisme irréductible. Selon Virgile, l'amour serait à l'origine de comportements dominés par le *furor*, marqués par l'excès et l'incapacité de se maîtriser, qu'il s'agisse des manifestations de désespoir ou du respect dû aux arrêts du destin et aux lois divines. Les récits rassemblés par Orphée ne contestent pas cette conception de l'amour-*furor* qui remonte à Gallus, mais mettent en question tout jugement trop négatif sur la conduite qui en résulte : des dieux aussi ont aimé, commis involontairement des fautes, cédé au désespoir le plus profond à la mort de l'être aimé et voulu perpétuer les marques de leur douleur. Dans l'ensemble ainsi proposé, le passage consacré au cas le plus frappant de passion interdite : l'inceste, révèle, dans l'origine de ce sentiment, une proximité inattendue entre *pietas* et *furor*. L'encadrement narratif qu'Orphée choisit pour cette histoire relativise encore davantage le bien-fondé d'une condamnation sans appel, en proposant de reconnaître des variantes d'incestes camouflés dans l'amour d'un homme pour une jeune fille qu'il façonne selon ses désirs, ou d'une femme pour un jeune homme qui ressemble à son fils.
- 37 D'un récit à l'autre, l'auteur a ainsi mis en place tout un jeu de similitudes et de différences, manifestement conçu à l'usage d'un lecteur attentif, dont le jugement ne serait pas influencé par l'avertissement préalable, mais se construirait au fur et à mesure de la progression de sa lecture, voire, nous l'avons vu, de façon rétroactive. Tout récit intégré dans un ensemble, non seulement a un sens en soi, mais doit être mis en perspective avec ceux qui le précèdent, ou qui le suivent.
- 38 L'histoire de Byblis est racontée par Parthenius de Nicée dans les *Erotika pathemata*, le catalogue de récits mythologiques, qu'il dédia à Gallus pour que ce dernier s'en serve dans ses textes poétiques. On sait que le fondateur de l'élégie pratiquait l'*exemplum* mythologique. Le choix narratif fait par Virgile au livre 4 des *Géorgiques* pour évoquer des souffrances amoureuses est plus complexe. L'histoire d'Orphée est un récit secondaire,

attribué à Protée, qui la raconte à Aristée. Il est à interpréter à la fois en lui-même et par rapport à l'histoire principale : celle des malheurs du même Aristée, rapportée par Virgile. Ce double niveau correspond, je l'ai rappelé, à deux poétiques différentes dont l'une est celle de Virgile et l'autre celle de Gallus.

- 39 La structure conçue par Ovide en réponse à l'interprétation virgilienne est encore plus complexe. On y trouve aussi deux niveaux de narration, mais, cette fois, la même poétique est mise en œuvre dans l'un et dans l'autre. Avec l'histoire de Byblis et celle de Cyparissus (responsable de la mort de l'être aimé, un cerf, et conduit par le désespoir à la mort), Ovide anticipe sur deux des récits attribués à Orphée, l'histoire de Hyacinthe et celle de Myrrha, qui correspondent aux deux volets du programme énoncé par le musicien thrace. Quant à l'exécution de ce programme, il prend la forme d'un catalogue de récits qui ont une signification en eux-mêmes, mais ne prennent tout leur sens qu'à partir de leurs mises en relation réciproques. Au-delà de sa réponse à Virgile, la défense de la poétique gallienne du *furor* proposée par Ovide se révèle être une magistrale exécution de l'invitation lancée par Parthenios de Nicée au poète des *Amores*. Se substituant à Gallus, Ovide démontre ce que peut devenir un catalogue d'*erotika pathemata* en passant dans les mains d'un poète.
- 40 Je verrai un dernier signe du projet qu'a eu ici Ovide de défendre la poétique élégiaque en proposant de nouvelles réflexions sur les souffrances amoureuses dans la localisation très particulière choisie pour son chant d'Orphée. Le musicien s'est installé sur un plateau à découvert, mais il attire rapidement des arbres autour de lui. Bientôt, c'est toute une forêt qui l'entoure, dont Ovide énumère chaque espèce en proposant une liste dont la longueur ne saurait être anodine : chêne, peuplier, tilleul, hêtre, laurier, coudrier, frêne, sapin, yeuse, platane, érable, saule, lotus, buis, tamaris, myrte, laurier-tin, lierre, vigne, ormeau, orne, épicéa, arbousier, palmier, pin et cyprès. À ce premier public vont s'ajouter (la précision est donnée au début du livre 11) des bêtes sauvages et des rochers<sup>10</sup>. Or Ovide ajoute un commentaire à propos des deux dernières espèces d'arbres : il rappelle rapidement pour le premier, longuement pour le second, que le pin et le cyprès sont issus de la métamorphose d'un homme en végétal<sup>11</sup>.
- 41 À quoi vise cette double intervention, si ce n'est à amener le lecteur à s'interroger sur la véritable nature des auditeurs d'Orphée ? D'autres arbres énumérés sont en effet, dans le même cas que le pin et le cyprès. Les *Métamorphoses* elles-mêmes proposent des récits étiologiques sur le laurier (1, 452 et suiv.), sur le peuplier (2, 340 et suiv.), sur le chêne et le tilleul (8, 620) ainsi que sur le lotus (9, 329 et suiv.). Quant à chacune des histoires racontées par le musicien, elle se termine par une transformation soit en fleurs (pour Hyacinthe et Adonis), soit en arbre (pour Myrrha), soit en rochers (pour les Propétides), soit en animal (pour les Cérastes ainsi que pour Atalante et Hippomène). On trouve ainsi, évoquées dans le chant d'Orphée, toutes les catégories qui composent son public, un public dont une part plus ou moins importante fut autrefois humain et connu, comme l'époux d'Eurydice, les souffrances amoureuses du *furor*.
- 42 Peut-on aller plus loin et conjecturer un renvoi intertextuel dans cette insistance à décrire un bois exceptionnellement luxuriant, en détaillant toutes ses espèces ? J'avancerai un nom : celui du bois de Grynium, que Virgile associe à Gallus dans la *Bucolique* 6. Quand Linus accueille le poète des *Amores* dans le chœur des Muses, c'est « l'origine » de ce bois qu'il lui suggère de chanter. La pratique référentielle de la poésie latine rend peu probable l'idée qu'on aurait affaire ici à une simple suggestion, dépourvue de tout écho dans l'œuvre du poète élégiaque. Or, du bois de Grynium, Pausanias (1, 21, 7)

et Servius (*ad Buc.*, 6, 72) rapportent qu'il était remarquable par l'exceptionnelle variété de ses essences. Je crois que ce texte des *Métamorphoses* est un autre argument en faveur de l'existence d'une description gallienne du bois de Grynium<sup>12</sup> qui aurait comporté des allusions à l'origine humaine de certains des arbres le composant, avec une évocation des souffrances amoureuses éprouvées autrefois. Si l'hypothèse du renvoi à ce passage de Gallus est fondée, le choix ici d'un espace qui rappelle cette forêt rendrait plus complète la revendication ovidienne de l'héritage gallien. Qui mieux que les métamorphosés du bois de Grynium, autrefois évoqués par Gallus, aurait pu écouter cette défense du poète élégiaque qui chanta les *erotika pathemata* ? Ce premier public serait presque aussi averti que les lecteurs humains, sollicités par l'intervention du narrateur principal, même si ces derniers sont mieux à même, parce qu'ils lisent aussi ce qu'écrit ce narrateur principal, de comprendre dans toute sa complexité le catalogue de souffrances amoureuses proposé et de dépasser, pour des vues plus complexes, l'antagonisme entre *pietas* et *furor* auquel avait choisi de se tenir Virgile.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Anderson W. S. (1982) « The Orpheus of Vergil and Ovid: *flebile nescio quid* », *Orpheus. The Metamorphosis a Myth*, pp. 25-50.
- Barchiesi A. (1989) « Voci e istanze narrative in Ovidio », *M.D.*, pp. 55-97.
- (2002) *Speaking Volumes : Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London.
- Conte G.B. (1984) « Aristeo, Orfeo e le *Georgiche*. Struttura narrativa e funzione didascalica di un mito », *Virgilio, il genere e i suoi confini*, Milano, pp. 43-53.
- (1998) Aristeo, « Orfeo e le *Georgiche*. Una seconda volta », *S.C.O.* pp. 103-128.
- Cucchiarelli A. (2000) « *Fabula Galli* (Ovidio, *Met.*; 10, 25-29) », *M.D.*, pp. 211-215.
- Dix T. K. (1995) « Vergil in the Grynean Grove: Two Riddles in the Third Eclogue », *Classical Philology*, pp. 256-262.
- Dupont F. (1985) « Le *furor* de Myrrha (Ovide, *Métamorphoses*, X, 311-502) », *Journées ovidiennes de Parménie*, pp. 83-91.
- Fabre-Serris J. (1995) *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.
- (2003) « La fabrication de l'humain dans les *Métamorphoses* d'Ovide », *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, en hommage à Claude Calame, publié sous la direction d'Ute Heidmann, Lausanne, pp. 129-152.
- (2007) « Les *Erotika Pathemata* de Parthenius de Nicée. De la mythographie à l'usage des poètes », *Des Dieux et du Monde. Fonctions et usages de la mythographie*, pp. 35-46.
- Hallett J. (1989) « Women as *Same* and *Other* in Classical Roman Elite », *Helios*, pp. 59-78.
- Hardie P. (2002) *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- (2004) « Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling », *Dictynna* 1, pp. 83-112.

- Hill D.E. (1992) « From Orpheus to Ass's Ears: Ovid, *Metamorphoses* 10, 1-11, 193 », *Author and Audience in Latin Literature*, Cambridge, pp. 124-137.
- Janan M. (1991) « The Labyrinth and the Mirror: Incest and Influence in *Metamorphoses* 9 », *Arethusa*, pp. 239-256.
- Klein F. (2005) « "Rursus pomi jacti remorata secundi" (Mét., X, 671). La mora et la poétique ovidienne de la brièveté », *Dictynna* 2.
- Knox P. E. (1986) *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*.
- Lightfoot J. (1999) *The Poetical Fragments and the « Erotika pathemata », Parthenius of Nicaea*, ed. with introd. and commentary, Oxford.
- Perutelli A. (1995) « Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio », *Lexis*, pp. 199-212.
- Raval S. (2001) « A Lover's Discourse: Byblis in *Metamorphoses* », *Arethusa* 2001, pp. 285-311.
- Rosati G. (1983) *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- Ross, D.O. (1975) *Backgrounds to Augustan Poetry*, Cambridge.
- Scaffai M. (1999) « Mirra in Ovidio: tra elegia e tragedia », *Invigilata lucernis*, pp. 371-387.
- Segal C. (1989) *Orpheus and the Myth of the Poet*, Baltimore.
- Solodow J.-B. (1988) *The World of Ovid's Metamorphoses*.
- Thomas M.D. (1998) « Ovid's Orpheus. Immoral Lovers, Immortals Poets », *M.D.*, pp. 99-101.

## NOTES

1. *Byblida quid referam, uetito quae fratris amore / arsit et est laqueo fortiter ulta nefas? / Myrrha patrem, sed non qua filia debet, amavit, / et nunc obducto cortice pressa latet; / illius lacrimis, quae arbore fundit odora, / unguimur, et dominae nomina gutta tenet* (A.A., 1, 283-288).
2. G.B. Conte (1984) pp. 43-53, (1998), pp. 103-128.
3. L'expression *uicit Amor* au vers 26, qui démarque un vers célèbre des *Amores*, est un autre indice du renvoi à Gallus et à Virgile.
4. Pour une autre interprétation sur le refus de Caunus, voir F. Klein, *Dictynna* 2.
5. Comme me l'a fait remarquer G. Rosati, l'argument auquel recourt ici Myrrha (l'inceste est pratiqué par les animaux), et celui mis en avant par Byblis (l'inceste a cours chez les dieux, 9, 497-499) sont exactement ceux dont se servent les sophistes et les philosophes cynico-stoïciens en faveur de l'inceste (cfr. Glotz s.v. *incestum* in Daremberg-Saglio, t. III, I, 454).
6. Sur le recours au modèle euripidéen de Phèdre, voir D. Thomas (1998, pp. 99-101) et M. Scaffai (1999, p. 380).
7. Comme on l'a souvent noté, Ovide suit ici Phanoclès (fr. 1, 4-10 Powell).
8. Sur ce récit en tant que cas particulier de fabrication de l'humain, voir J. Fabre-Serris (2003, pp. 147-152).
9. Pour une analyse plus détaillée du chant d'Orphée, voir J. Fabre-Serris (1995, pp. 195-198; 199-202; pp. 259-260), d'où ces développements sont repris. Ils sont, pour ce qui est de Pygmalion et d'Adonis, convergents avec les analyses proposées par P. Hardie dans le premier numéro de *Dictynna* (pp. 105-106).
10. Comme le remarque A. Barchiesi (1898, p. 72), Orphée chante à un public animal un thème qui évidemment ne peut leur nuire.
11. L'expression *nemus Heliadum*, au vers 91, est aussi une allusion à une métamorphose.



12. Sur l'hypothèse d'une description par Gallus du bois de Grynium, voir D.O. Ross (1975, pp. 79-80); T.K. Dix (1995, p. 258-259).

---

## RÉSUMÉS

Au livre 4 des Géorgiques, Virgile, qui conçoit la figure d'Orphée en référence au poète élégiaque Gallus, propose de voir, dans les amours et la poésie du musicien thrace, l'illustration des effets néfastes de la passion et met, plus particulièrement, l'accent sur l'antagonisme qui existe entre pietas et furor. Ovide répond, dans *les Métamorphoses*, à cette mise en cause de la poétique gallienne, en élaborant un ensemble narratif complexe, dans lequel les différents traitements de l'inceste engagent à une réévaluation de l'opposition pietas/furor. L'essentiel de cette réponse consiste dans le chant en catalogue qu'Ovide attribue à Orphée, chant dont les différents récits, à lire en rapport avec l'expérience amoureuse du musicien, ne prennent tout leur sens qu'à partir de leurs mises en relation réciproques. On peut voir un dernier signe de cette volonté de défendre la poétique gallienne dans la localisation choisie pour le chant d'Orphée : la forêt exceptionnellement luxuriante, qui se forme autour de l'amant d'Eurydice, renverrait au bois de Grynium, dont Gallus aurait chanté l'origine en évoquant les métamorphoses en arbres d'hommes et de femmes victimes des souffrances amoureuses.

## INDEX

**Mots-clés :** Ovide, Virgile, Gallus, Parthenius de Nicée, Orphée, furor, pietas, bois de Grynium, catalogue, techniques narratives

## AUTEUR

JACQUELINE FABRE-SERRIS

HALMA-IPEL UMR 864 (CNRS-Lille 3 - MCC)

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3